

# 常用詞牌から見る金詞の独自性

——〈滿江紅〉詞と〈滿庭芳〉詞を中心に——

橘 千早

## 一 はじめに

唐圭璋編『全金元詞』（中華書局、一九九九年重印版）上冊には、金朝の詞人七十名と無名氏による合計三千六百首弱の作品が収められている。これらは、創成期の敦煌曲子詞に始まり、実際の曲調に基づく詞作が行われたと推定できる元代に至るまでのおよそ五百五十年間、現存作数三万首弱という中国詞史全体の流れに位置付けると、数量としてはほぼ八分の一にあたり、全体の十二〜十三%を占めている。

金詞は一般的に、北宋詞の影響を受けて、特に蘇軾を規範とし、真情を豪快にさつぱりとうたう作風であると評される。たとえば、于東新氏は「金詞は疑いなく、北宋詞の流れを汲み、北宋詞が金朝において継続発展したものである。しかし、同時に金詞は北宋詞の機械的な踏襲ではなく、新しい変化や進展がある。…金詞は、南宋詞と淵源は同じであるけれども、生きてゆく上での文化的な環境や詞人の意識が双方で異なっているがゆえに、その清らかでさつぱりとした風格や題材上の北方的特質は、いずれも南宋詞とは異なっている」と述べて、その全体的な風格や歴史的的地位を概括している。張晶氏は、金詞は無論宋代詩詞の焼き直しではないけれども、況周頤（一八五九〜一九二六）氏が『蕙風詞話』において述べているほど簡潔明快に異なっているわけではないとして、それでも敢えてその特徴を抽出するのである

ば、第一に「清」の字を以て表せるだろうと結論付ける<sup>④</sup>。ただ、金詞の理論面での研究は、とかく「抽象論に偏っている」と総括されているように、当時の北宋詞・南宋詞と金詞との関連の様相を具体的な論拠を以て比較分析する論は、現在に至るまでさほど多くないように見える。

こうした背景を理解したうえで、金詞を常用詞牌の種類から眺めてみると、それらも決して単純な「北宋詞の継承」とはいえないことに気づく。たとえば、北宋期において極めて高い人気を誇り、蘇軾にも複数の作例がある<sup>⑤</sup>〈菩薩蠻〉と〈蝶恋花〉は、金詞では作者の身分を問わず、作品数が明らかに少ない。同じ小令で言えば、北宋期を受け継ぐというよりも、併存していた南宋中期に最も流行した〈鷓鴣天〉の方が北方でも同様に好まれてるように見える。また、慢詞では、〈念奴嬌〉——あるいは別名として蘇軾の傑作「赤壁懷古」の句を借りた〈大江東去〉〈酹江月〉は、金詞でも盛んに作られていて、金朝の〈念奴嬌〉詞が全〈念奴嬌〉詞に占める割合は十一%と、全詞の比率とあまり変わらない。一方で、〈水調歌頭〉は元好問を中心に知識人の作例はあるものの、南方地域ほどの人気はなく、詞壇全体の〈水調歌頭〉詞が慢詞で第一位の分量を誇ることも相俟って、金朝の〈水調歌頭〉は全体の四%弱に留まっている。どちらも共に蘇軾の人口に膾炙した作品があるのだから、この現象は、双方の詞牌に固有の何ら

かの理由があるはずである。

そして、最も顕著な対比を見せるのが、同じく「滿」の字を冠し、字数も近い慢詞〈滿江紅〉と〈滿庭芳〉である。金詞の〈滿江紅〉は全四十四作に過ぎず、全〈滿江紅〉詞に占める割合は僅か六%強であるのに対して、〈滿庭芳〉の作例は二百五十九首を数え、唐五代から元代までの〈滿庭芳〉詞の実に四割以上を占めているのである。

本稿は、金詞の特徴を常用詞牌から読み解こうとするものである。後世の詞譜では、詞牌は文字数などによって機械的・機能的に並べられているが、本来は曲調によって受容の場や受容層が異なっており、時代や地域による差もまた少なからず存在していたはずである。そして、それは当然、僻調や孤調よりも、長期間比較的安定して作られていた常用詞牌であるほど、特定の多作詞人の癖といった影響を受けにくいと考えられる。完顔氏による征服王朝であり、女真人や契丹人と漢族が複雑な立場で共存していた金朝の詞は、詞史の中で独特な位置にある。だからこそ、詞の正統を受け継ぐ南宋詞との共時的な差異を抽出できるところもある。金朝全体の詞牌の傾向をまずは常用詞牌を中心に俯瞰して考察することで、当時における実際の詞作の様相を些かなりとも明らかにするのが本稿の目的である。

## 二 全体の傾向および金詞の傾向について

### 一 唐五代から元代までの常用詞牌

最初に、『全唐五代詞（上冊・下冊）』<sup>8</sup> 『全宋詞（全五冊）』<sup>9</sup> 『全金元詞（上冊・下冊）』<sup>10</sup>に載せられたおよそ二万九千五百首のうちで、最も多く作られた常用詞牌を二十位まで挙げると、以下の表の如くなる。<sup>11</sup>

順位	詞牌	別名（）は道士の詞のみ	慢詞	数量	金詞順位
一	浣溪沙	浣沙溪、翫溪沙、（翫丹砂）		一〇七五	八
二	水調歌頭		○	八九〇	二十七
三	鷓鴣天	思佳客、（洞中天）		八四六	三
四	念奴嬌	壺中天、湘月、大江西上曲、大江東去、百字謠、百字令、（無俗念）、（醉江月）	○	七九二	九
五	菩薩蠻	重疊金、菩薩蠻令		七三五	
六	西江月	步虛詞、（玉鑪三澗雪）		七二七	二
七	滿江紅	平韻滿江紅、滿江紅慢	○	六九九	二十二
八	臨江仙	臨江僊		六八〇	六
九	滿庭芳	滿庭霜	○	六四四	一
十	蝶恋花	一籬金、黃金縷、魚水同歡、捲珠簾、鷓鴣枝、鳳棲梧		六〇九	
十一	沁園春	寿星明	○	五九七	三十二
十二	点絳脣	（万年春）		五三三	十九
十三	減字木蘭花	（金蓮出玉花）		五〇六	十一
十四	清平樂			五〇二	
十五	水龍吟	小樓連苑、莊椿歲、龍吟曲、水龍吟慢、水龍吟令	○	四七二	二十三
十六	賀新郎	賀新涼、金縷衣、金縷歌、金縷曲、乳燕飛	○	四六七	
十七	玉樓春	（木蘭花）が詞牌		三七一	
十八	漁家傲	又漁家傲、（忍辱仙人）		三六七	二十三
十九	南鄉子	（好離鄉）		三六三	二十一
二十	木蘭花慢		○	三五五	

まずは小令から見ている。北宋前期から作られ始める〈鷓鴣天〉や〈減字木蘭花〉を除けば、表中の詞牌はほぼ教坊曲であり、唐五代期から元朝にわたって途切れることなく作られ続けているのが特徴的である。とりわけ、一位の〈浣溪沙〉は時代による人気の波がほとんど存在しない。〈浣溪沙〉は、「雲謡集」や敦煌曲子詞を含めた唐五代詞において最も多く用いられた詞牌でありつつ、両宋期でも、変わらずほぼ一位を保ち続けている。北方地域の金詞・元詞ではその割合が些か低めであるが、金詞には他に別名の〈翫丹砂〉があり、全真教宣教のための歌詞として用いられていたことを考えれば、やはり受容者の身分にかかわらず、人気の高さは変わらないと言つてよいだろう。作品数が一千首を超える詞牌は、〈浣溪沙〉だけである。

第三位の〈鷓鴣天〉は、南宋の前期から中期にかけて、慢詞の〈水調歌頭〉と共に爆発的に流行した詞牌である。たとえば、辛棄疾には六十三首もの作品があるし、張孝祥は二十首、陸游や姜夔もそれぞれ七・八作品を残している。ただ、南宋後期以降はブームが去つたのか、作例が減つてゆく。北方地域においても、元詞（全八十八首）のほうが金詞（全一〇六首）より制作数が少なくなつていて、〈鷓鴣天〉の重要度が下がつていたことがうかがえる。

第五位の〈菩薩蛮〉も、唐五代期には〈浣溪沙〉に次いで多く作られた伝統ある詞牌であり、元代まで作られ続けるが、〈浣溪沙〉ほどの人気は保てなかつたようにみえる。上述したように、金詞においては〈菩薩蛮〉は完全にランキング外であり、現存数が僅か十首であるのみならず、その大部分が「回文詞」である。以下に王庭筠の作品を挙げる。

白雲孤映遙山碧。碧山遙映孤雲白。樓倚一天秋。秋天一倚樓。

斷腸隨雁斷。斷雁隨腸斷。來雁與書回。回書與雁來。

（白雲孤り映り 遙山碧なり。碧山遙かに映り 孤雲白し。樓倚る 一天の秋。秋天 一に樓に倚る。斷腸は雁の断ゆるに隨う。雁断ゆるに隨つて腸断つ。來雁書と与に回【かえ】る。回書雁と与に來たり。）

金朝では、〈菩薩蛮〉は何らかの理由で、普通に用いることのできる詞牌ではなくなつていたのではないだろうか。あるいは北方地域の微妙な空気間で題名の「蛮」の字が嫌われたのかもしれないし、曲調に差し障りがあつて、通常の宴席で上演ができなくなつていたのかもしれない。金朝の〈菩薩蛮〉作家は、中期のこの王庭筠（一一五一―一二〇二）が最後である。元好問や段氏兄弟だけでなく、全真教の道士たちでさえ、作品を残していないのである。したがつて、〈菩薩蛮〉という詞牌は、南宋とは異なつた金朝独自の社会的状況の影響を受けて、広くその制作に制限を受けた可能性がある。なお、元詞の〈菩薩蛮〉も全五十九首で南方よりは明らかに少ないが、金詞ほど極端に少ないわけではない。

第六位の〈西江月〉もやはり伝統的な教坊曲であるが、不思議なことに、〈菩薩蛮〉とは対照的に、制作数は北方地域の方が多くなつていく。金詞・元詞ともに、小令の常用詞牌の第一位は〈西江月〉である。ただし、〈西江月〉の方は金朝と元朝で同じような傾向を示しているにも関わらず、第十四位の〈清平樂〉は金朝ではあまり人気がなく、作品数は元詞の五分の程度の二十二首に留まつている。本稿では分析する余裕がないが、元朝で〈清平樂〉が突如人気の詞牌となり、小令ランキングの二位に躍り出たことについては、金詞の〈菩薩蛮〉と同様に、元詞に固有の何らかの理由がありそうである。

第八位の〈臨江仙〉は、北方と南方で作詞の傾向に全く差がない。〈浣溪沙〉には及ばないとしても、比較的長期にわたって各地で広く愛されてきた詞牌であることがうかがえる。第十位の〈蝶恋花〉は、先にも述べた通り、金詞の作例が非常に少ない。一方で、元詞は極端に少ないわけではないという状況は、〈菩薩蛮〉と些か似通っている。〈蝶恋花〉は別名が非常に多いため、金朝では同じ曲調を他の名前でもうたっていたり、あるいは語り物の曲牌として用いられていたたりしたのかもしれない。第十二位の〈点絳脣〉と第十三位〈減字木蘭花〉は、金朝ではどちらも道士による別名の作品が存在するが、それらを含めても、全体における割合はやや低めである。〈点絳脣〉については、同時期に流行していた諸宮調の仙呂調〈点絳脣〉の曲牌も合わせて丁寧<sup>12</sup>に考察してゆく必要があるだろう。今後の課題としたい。第十八位〈漁家傲〉、第十九位〈南郷子〉については、全体の順位や作品の割合において、金詞はとりたてて特筆すべき傾向を示していない。続いて、常用の慢詞について確認していこう。

全体の第二位である〈水調歌頭〉は、北宋期にはまだ突出した人気はないが、南宋期に入ると、小令をも含めた全詞の中で最も多く作られる詞牌となる。ただ、三十八首を残している辛棄疾は別として、〈水調歌頭〉は、姜夔や呉文英の如き音律を理解した超一流の詞人が作るというよりも、いやしくも作詞を行う文人であればみな必ず一首は制作するような、南宋（慢）詞を代表する極めて身近でありふれた詞牌であるように見える。ところが、金朝では全三十四首で、金詞の詞牌全体の第二十七位であり、先にも述べたように決して多くはない。慢詞としても、七番目まで順位が下がる。その理由は、まずは金詞の四分の三を占める宗教関連の詞に〈水調歌頭〉がほぼ用いられていない<sup>14</sup>からである。さらに、金詞の〈水調歌頭〉は、蔡松年の十首と

元好問の九首ですでに半数以上を占めている。つまり、〈水調歌頭〉は南宋文人にとっては最も親しみやすく、気軽に制作できる「普通の詞」であったかもしれないけれども、金代の社会ではおそらく「凡そ井水の飲む処有らば、即ち能く歌う<sup>15</sup>」といった存在にはなっていなかったのである。また、これほど著名な詞牌でありながら、語り物の曲牌に〈水調歌頭〉が見当たらないことも、金詞の〈水調歌頭〉の少なさに影響を及ぼしているように思える。ちなみに、元詞になると〈水調歌頭〉の作例は全一百四十首と急激に多くなり、全〈水調歌頭〉詞の十五・七%を占める。この現象は、金朝でいったん近づいた詞牌と曲牌の距離が、元朝になると各々が固定化したために再び離れて区別されるようになり、〈水調歌頭〉は北方でも南宋詞の如く、「詞牌として」文人たちの人気を得るようになったことを示しているのではないだろうか。

一方で、第四位の〈念奴嬌〉は、こうした「知識人のうた」ともいえる〈水調歌頭〉とは状況が全く異なっている。〈念奴嬌〉も、北宋期から少しずつ作られるようになった状況は〈水調歌頭〉と大差ない。しかし、〈百字謡〉〈百字令〉といった親しみやすい名前や、〈大江東去〉〈酹江月〉の如く蘇軾の傑作にちなんだ別名を多数有することからもうかがえるように、様々な場上で上演され、知識人のみならず、巷間にまで広く知られていたと考えられる。金詞においても、〈念奴嬌〉の制作数は第九位で、慢詞ではやはり第二位の人気を誇る。そして、全真教開祖の王重陽をはじめ、七大弟子らも〈酹江月〉という別名を中心に用い、道士だけが用いた〈無俗念〉でも複数の作例が存在している。

慢詞の第三位、全体では第七位の〈滿江紅〉が南宋期にわたって如何なる流行を遂げたのかについては、別稿で論じたことがある<sup>16</sup>。柳永

が初めて世に現し、蘇軾が定式化した〈滿江紅〉は、南宋中後期にかけて爆発的に流行するが、やがてマンネリ化に陥り、賀寿詞の衰退とともに少しずつ作数を減らしていつて、南宋末期にはあまり作られなくなる。金詞の状況については第三章で詳述するが、〈水調歌頭〉と同様、全真教の道士による作品が存在せず、内容的にも限定されていた詞牌であったと考えられる。

第十一位の〈沁園春〉と第十六位の〈賀新郎〉は、南宋中後期から急激に作品数が増える慢詞であるため、金詞の割合が少ないのはさほど不思議とはいえないかもしれない。特に、〈賀新郎〉は全作品の八十五%ほどが南宋中期以降に集中しており、この時期の南方地域だけに爆発的に流行した詞牌であることを表している。<sup>①②</sup>〈沁園春〉の方も、南宋中後期の作品が六十%程度であるが、こちらは元詞が二十五%と全体の四分の一を占め、さらに金詞にも一定の作例がある。興味深いことに、〈沁園春〉は、知識人よりもむしろ王重陽・譚処端・丘処機ら全真道士による作品が多く、また、同時代の語り物である『劉知遠諸宮調』と『董解元西廂記諸宮調(董西廂)』にも般涉調の曲牌として用いられている。〈沁園春〉は、詞牌としては〈水調歌頭〉や〈滿江紅〉以上に長編の慢詞であるが、〈念奴嬌〉同様、その曲調は広く民間で親しまれていたのかもしれない。

第十五位の〈水龍吟〉と第二十位の〈木蘭花慢〉は、全体と金詞との関係よりも、元詞が際立って多いことが特徴的である。これらの理由については、また稿を改めて論じたい。

二) 金朝の常用詞牌

次に、『全金元詞』上冊の「金詞」のみを抽出して、第二十三位まで挙げたものが、以下の表になる。

順位	詞牌	別名 ( )は本来の詞牌	総順位	数量	金詞比率	傾向
一	滿庭芳		九	二五九	40.2	①
二	西江月	玉鑪三澗雪 <sup>20</sup>	六	一二三	16.9	③
三	鷓鴣天	洞中天 <sup>4</sup>	三	一〇六	12.5	③
四	踏雲行	(踏莎行 <sup>29</sup> )		一〇一	27.8	④
五	無夢令	(如夢令 <sup>39</sup> )		九十九	26.8	④
六	臨江仙	臨江僊 <sup>11</sup>	八	九十二	13.5	③
六	清心鏡	(紅念通 <sup>11</sup> )		九十二	94.8	④
八	浣溪沙	翫丹砂 <sup>53</sup>	一	九十	8.4	②
九	醉江月	念奴嬌 <sup>20</sup> 大江東去 <sup>16</sup> 、無俗念 <sup>19</sup>	四	八十八	11.1	③
十	瑞鷓鴣	十報恩 <sup>21</sup> 、報師恩 <sup>71</sup>		八十一	57.4	①
十一	減字木蘭花	金蓮出玉華 <sup>31</sup>	十三	七十八	8.7	②
十二	蘇幕遮			七十七	53.8	①
十三	望蓬萊	(望江南 <sup>5</sup> )		七十五	22.8	④
十四	行香子	蕪心香 <sup>32</sup>		七十三	45.3	①
十五	黃鶴洞中仙	(卜算子 <sup>31</sup> )		六十九	22.3	④
十六	長思仙	(長相思)		六十二	34.6	④
十七	南柯子	南歌子 <sup>13</sup> 、悟南柯 <sup>8</sup>	二十二	五十九	17.2	③
十八	驀山溪	心月照雲溪 <sup>12</sup>	二十三	五十四	22	①
十九	點絳脣	万年春 <sup>23</sup>	十二	五十三	9.9	③
二十	搗練子			五十二	57.8	①
二十一	南鄉子	好離鄉 <sup>6</sup>	十九	四十八	13.2	③
二十二	滿江紅	滿江紅慢 <sup>2</sup>	七	四十四	6.3	②
二十三	水龍吟		十五	四十二	8.9	②

金詞における常用詞牌と全体での常用詞牌との関係は、およそ以下の四種の傾向に大別できる。

- ① 全体より比率が高い…六詞牌
  - ↓ 〈滿庭芳〉 〈瑞鷓鴣〉 〈蘇幕遮〉 〈行香子〉 〈驀山溪〉 〈搗練子〉
- ② 全体より比率が低い…四詞牌
  - ↓ 〈浣溪沙〉 〈減字木蘭花〉 〈滿江紅〉 〈水龍吟〉
- ③ 全体と比率がほぼ同じである…七詞牌
  - ↓ 〈西江月〉 〈鷓鴣天〉 〈臨江仙〉 〈醉江月〉 〈南柯子〉 〈点絳脣〉 〈南郷子〉
- ④ 金詞（または金元詞）にしか見られない特殊な詞牌…六詞牌
  - ↓ 〈踏雲行〉 〈無夢令〉 〈清心鏡〉 〈望蓬萊〉 〈黃鶴洞中仙〉 〈長思仙〉

最初に、全体の常用詞牌と比較して、金朝で特に好まれたと考えられる六詞牌について考察してゆきたい。

〈滿庭芳〉については、第四章で詳述する。第十二位の〈蘇幕遮〉と第二十位の〈搗練子〉は、敦煌曲子詞から作例のある古い詞牌である。〈蘇幕遮〉は、全百四十三作品のうち金詞が七十七首で半数以上を占めており、元詞も三十首と比較的多く、金元詞だけで全体の四分の三近くとなっている。なお、文人による作品は存在せず、全てが道士による宣教の詞である。〈搗練子〉の方は、金詞が五十二首で全体の六割近くを占めるが、元朝での作例はほぼなく、南方でも南宋後期から作られなくなるため、その頃には曲調が忘れ去られたのではないかと考えられる。共に民間でよく知られた詞牌であったのが、〈蘇幕遮〉の方は元代まで伝えられて、比較的長い間宣教に用いられたのに

対して、〈搗練子〉は次第に先細りとなり、王重陽や馬丹陽ら初期の宣教時にしか使われなかったことが読み取れる。但し、これらは完全な全真教オリジナルの詞牌というわけではなく、同時期の南方地域でも少数ながら同じ名前で作品が作られている点で、④の詞牌とは一線を画している。

第十位の〈瑞鷓鴣〉は、詞牌としては柳永が開祖であり、上の二つの詞牌よりも新しい。が、金朝初期に蔡松年が二首を作っているのを除けば、金詞では宣教の詞に限定され、作詞の状況は〈蘇幕遮〉〈搗練子〉とよく似通っている。これらの詞牌は、少なくとも金代中期以降は文人の饗宴の場において上演されていたのではなく、民間で特に好んでうたわれていたのだろう。

ただ、①に分類される詞牌では、〈行香子〉と〈驀山溪〉のみ些か事情が異なっている。というのは、作詞の状況から、受容の場は民間に限定されておらず、北宋中期から南宋初期にかけて、知識人の間でも一時的に流行していたと考えられるからである。〈行香子〉は、道士らの別名〈蕪心香〉で三十二首が存在するだけでなく、許古や趙元といった官僚も制作している。八十二字体の慢詞である〈驀山溪〉も、道士らの宣教の詞が多いが、元好問や段成己にも作品がある。北宋期に流行した二つの曲調は、金朝にも伝えられ、文人・民間を問わず一定の流行を見たのであろう。だが、南宋後期から元朝にかけて作例は存在するものの、その数はそれほど多くなく、その頃にはすでに流行が下火であったことがうかがえる。

続いて、金朝の常用詞牌でありつつ、全体に占める割合がそれほど高くない四詞牌を確認していこう。〈滿江紅〉については、第三章で詳述する。これらは、金朝であまり好まれなかったというよりも、独特の事情が比率に影響を与えている部分が大いように見える。

第八位の〈浣溪沙〉は、〈浣溪沙〉の名で五十一首、先に述べたように道士らによる別名の〈翫丹砂〉の名で四十三首が存在し、〈浣溪沙〉全体における金詞の割合は八・四％となっている。比率が低くなる最大の要因は、金朝では作品数に比して詞人の数が少なく、少数の道士が一人で大量の作品を残しているという独特の事情に拠るものだといえる。たとえば、馬丹陽の作品数は八八二首、王重陽は六七七首で、この二人だけでも金詞の四十三％以上を占めるのである。全真教開祖である王重陽は、〈翫丹砂〉ではなく〈浣溪沙〉の名で宣教の詞を制作しており、新しい名前が使われる前にも〈浣溪沙〉詞が民間で知られていたことがわかる。さらに、金朝初期の蔡松年だけでなく、官僚の趙可や劉仲尹をはじめ、元好問や段氏兄弟にも複数の作例があるため、〈浣溪沙〉は金代を通じて決してマイナーな詞牌であったとはいえない。ただ、金朝知識人に最も好まれた小令としては〈鷓鴣天〉があつたし、元代を含めて、道士たちは〈浣溪沙〉よりも〈西江月〉を好んで制作している。こうした複数の理由があつて、〈浣溪沙〉の比率は相対的に低くなつていふと考えられる。第十一位の〈減字木蘭花〉も、事情はほぼ同じと見てよさそうである。

〈水龍吟〉は百字を超える慢詞であるが、〈沁園春〉と同様に、意外にも知識人と道士のどちらにも複数の作例がある。たとえば、蔡松年は七首の〈水龍吟〉を作っているが、そのうちの二作の詞序に「戯作」ということばがある。

僕三年為郎外台、故人揚子能作広文博士、暇日每相為文字飲。其詞章敏妙、臨觴得紙、下筆不能自休。去歲収灯後、過揚于鄭氏山亭、酣觴賦詩、最為快適。自此僕遂東來、比得其詩、頗道當時風味、戲作越調水龍吟以寄之。

（僕三年に郎外台と為り、故人揚子能広文博士と作りて、暇日毎に相いに文字を為して飲む。其の詞章は敏妙にして、觴に臨んで紙を得、筆を下せば自ら休【や】むこと能わず。去歲灯を収めて後、揚の鄭氏山亭を過ぎるに、酣觴して詩を賦す、最も快適為り。此れより僕は遂に東のかた來たり、比【このごろ】其の詩を得る、頗る当時の風味を道【おも】うに、戯れて越調水龍吟を作りて以て之に寄す。）

梁虎菌家以絳綃作荔枝、戲作。

（梁の虎菌家絳綃を以て荔枝と作すに、戯れて作る）

蔡松年は、〈水調歌頭〉〈念奴嬌〉〈石州慢〉〈滿江紅〉等様々な慢詞を人に贈っているが、「戯作」の詞序がついた慢詞は〈水龍吟〉のみである。このことから、〈水龍吟〉は彼にとつて、あまり肩肘の張らない詞牌だったのではないかと推測される。一方、全真教道士の中では、王重陽が一首、譚処端が四首を作っているが、馬丹陽には作例がなく、金朝の〈水龍吟〉詞が全〈水龍吟〉詞に占める割合を下げる大きな要因となっている。仄声韻の長編慢詞ということで、やはり、比較的作詞に通じていなければ大量に作るのは難しかったのだろう。なお、句の切り方が一部異なる部分もみられるものの、道士らの作った〈水龍吟〉も、形式的には文人の作と変わるところがない。

最後に、金詞のみ、または金元詞のみにしか登場しない詞牌について考察したい。

表中にある通り、〈踏雲行〉は〈踏莎行〉詞の、〈清心鏡〉は〈紅窓迴〉詞の、〈望蓬萊〉は〈望江南〉詞の、〈黃鶴洞中仙〉は〈卜算子〉の、〈長思仙〉は〈長相思〉詞の別名として知られる。ただし、〈無夢令〉は〈如夢令〉と完全に同一形式であるが、その他の詞牌とは違つ

て、管見の限り詞序に「〔無夢令〕は〔如夢令〕の別名である」等と明記された作品は存在しないようである。なお、元詞においても、「清心鏡」は七首、「望蓬萊」は二首、「無夢令」は九首、「踏雲行」は五首存在する。「黄鶴洞中仙」と「長思仙」の詞牌名を用いるのは金詞のみである。

これらは原則として、道士の作品に限られている。「清心鏡」「望蓬萊」「長思仙」「無夢令」は、新しい詞牌名のみならず、元となつてゐる「紅窓迴」「望江南」「長相思」「如夢令」についても、金朝文人は一つも作つていない。「卜算子」と「踏莎行」には二、三首の作例が存在するが、これを以て知識人階級に流行していたと言えるかは疑問である。したがって、先に述べた「浣溪沙」とは状況が異なつており、金朝では民間でのみ人気があつた曲調であつて、道士らがさらに別の名前をつけて、宣教に利用したものであろう。

また、「望江南」「長相思」「如夢令」「踏莎行」「卜算子」の五詞牌については、兩宋期を通じて比較的多くの作例があり、それほど珍しい詞牌とは言えない。だが、「紅窓迴」は柳永と周邦彦に一首ずつ、南宋の詞人曹幽（一一七〇～一二四九）に一首、無名氏に二首を数えるのみで、極めて珍しい詞牌である。北宋期の柳永詞と周邦彦詞の形式を対照してみると、冒頭に二つの三字句を置くところは同じであるが、以降はすでに互いにかなり異なつた形式となつており、これらは金朝に作られた「紅窓迴」、および別名の「清心鏡」とも異なつてゐる。ただ、四印齋本『撫掌詞』に見える無名氏の作品は、馬丹陽の「清心鏡」と区切り方は異なるものの、字数は同じ五十三字体である。<sup>19</sup>「紅窓迴」は、「清心鏡」の別名が用いられる前から王重陽が十首を作つており、この詞牌が当時の民間には広く伝わつていたことがうかがえる。彼らの作る「紅窓迴」ないし「清心鏡」は、字数や区切り方

が作品によって少しづつ異なつてゐる。異体の多さは、曲調に沿つて歌詞を填【う】めるといふ本来の詞を彷彿させ、翻つて、他の常用詞牌には、長編であつても異体や平仄の異同がほとんど存在しないことに気づかされる。たとい未だ曲調が残つていたとしても、当時の文人作家の脳裏には、純粹にその旋律だけではなく、明らかに先人の作品およびその平仄・押韻が浮かんでいたのであろう。「詞譜」のない時代であつても、作詞という行為の手順は、さほど変わらなかつたであらうことが想像されるのである。

### 三 「満江紅」の制作背景について

金詞における「満江紅」の制作者の内訳は、蔡松年七首、趙秉文一首、李節一首、李俊民五首、元好問十三首、段克己九首、段成己四首、侯善淵二首、王吉昌二首の全四十四首となつてゐる。押韻の種類は、上去声韻が十五首、入声韻が二十七首で、平声韻二首はどちらも侯善淵の作である。南宋期の「満江紅」詞に比べて上去声韻の割合が高い理由は、金朝では作品および作家の母数が少ないため、李俊民の四首や段克己の五首、王吉昌の二首等、上去声韻を比較的好む作家の存在が大きくなるからだろう。

金朝の「満江紅」詞の特徴としては、以下の三点が挙げられる。  
一、金朝を通じて、原則として文人の制作に限られる。

先にも述べているように、「満江紅」には王重陽や七大弟子の作品が存在しない。特に、王重陽は全部で一七七種もの詞牌を駆使して宣教の詞を書いているにも関わらず、「満江紅」の作例はない。一〇七種の詞牌を用いる馬丹陽もまた同様である。これには勿論、仄声韻の慢詞であるため制作の難易度が高かつたことも理由に挙げられよう

が、王重陽には〈永遇楽〉〈水龍吟〉の如き仄声韻や、〈沁園春〉のようならに長編の慢詞の作例もある。とすれば、最大の要因はこの詞牌を知らなかったか、たとい知っていたとしても、宣教には不向きであると判断したからに相違ない。

金朝の〈滿江紅〉作家のうち、侯善淵は生卒年が不明であるものの、世宗（在位一一六一―一一八九）期の道士であったことがわかっている。ただし、彼の作品は一四二字体と一四三字体の平声韻で、九十三字体の標準詞体とは明らかに異なっており、むしろ『董西廂』に用いられている仙呂調の曲牌三首の方と親和性がある<sup>20</sup>。このことから、金代には曲牌の〈滿江紅〉が併存していて、諸宮調などの語り物の曲調としては一定の知名度を有していたことが推測できる。とはいえ、王重陽らは詞牌だけではなく、曲牌の方でも作品を残していないのである。したがって、金朝では仙呂調の曲牌〈滿江紅〉が詞牌を駆逐して、広く巷間に流行していた、という状況もまた考えにくい。

そして、最後に挙げた王吉昌（号は超然子）も出家者であるが、活躍年代としてはすでに元朝の詞人に数えられるべきで、彼の作品が即ち教理を説いた最初の〈滿江紅〉詞ということになる。王吉昌の一首を上段のみ挙げよう。

勘破榮華、提智劍、急逃生死。要黜聰、曠体虚室、内專窮理。緑水青山成伴侶、清風名月為知己。得自歌自樂樂天真、真常美。

（榮華を勘破し、智劍を提【あ】げて、急ぎ生死を逃る。聰を黜【しりぞ】け体を曠【さ】いて室を虚しくせんと要し、内に専ら理を窮む。緑水青山は伴侶と成り、清風名月は知己と為る。自ら歌い自ら樂しむを得て天真を樂しめば、真に常に美し。）

常用詞牌から見る金詞の独自性

後述するように、金代文人が作る〈滿江紅〉詞は「人生、特に歲月が過ぎゆくことへの感慨」をテーマにしており、この作品は宗教詞であるとはいえず、その縛りから自由になっている。平仄や形式面に限れば目立った瑕疵はなく、文人詞と遜色ない。なお、彼の作品は、通常の〈滿江紅〉詞と完全に等しいにも関わらず、仙呂調の〈滿江紅〉曲と区別するためか、両宋詞には一首も存在しない〈滿江紅慢〉という題名がつけられている。元代にも、〈滿江紅〉詞と並行して、〈滿江紅慢〉と題した作品が六首存在する。単純に字数からすれば、曲牌の〈滿江紅〉の方が詞牌の一・五倍なのだから、この「慢」の字は、詞のゆったりとした歌い方、ひいては「慢詞」を意味するのではないか。つまり、北方地域の語り物の曲調として仙呂調の〈滿江紅〉が次第に存在感を増してくるにつれて、曲牌と区別するために、北方のみ〈滿江紅慢〉という名称が用いられた可能性がある。そして、詞牌と曲牌の需要の場が完全に分離して固定化した後は、「慢」の字もその役割を終えたのではないだろうか。

## 二. 賀寿詞の存在があまり大きくない。

劉尊明氏は、南宋の孝宗（在位一一六三―一一八九）期から、それまでの詞壇には全く存在しなかった大量の賀寿詞が出現しだしたと述べている<sup>21</sup>。他人や自分の誕生日を祝ったり、友人や君主の昇進や美德を寿いだりする賀寿詞は、〈滿江紅〉に限らず、〈沁園春〉〈水龍吟〉〈水調歌頭〉といった慢詞や、〈玉樓春〉〈鷓鴣天〉等の小令がよく用いられた。ただ、劉氏は、当時〈滿江紅〉が作例の多い慢詞であったことに加えて、その清新で悠遠、かつ意気軒高を主要な特徴とする詞の風格が賀寿詞の喜び・賑わい・享樂・祝福といった様々な需要に特に合致したため、常用詞牌となったと分析している。

金朝における〈滿江紅〉詞を詳細に検討してみると、詞序に誕生日

を表す「寿」や「生朝」がある作品や、内容から賀寿詞であると判断できる作品は九首に留まっており、これは全四十四首の二割ほどに過ぎない。元好問では十三作中三首、段克己は九作中三首、詞序を読む限りでは賀寿詞ばかり書いているように見える李俊民でも五作中二首で、その割合は大よそ似通っている。李俊民の賀寿詞は、〈瑞鶴仙〉〈南郷子〉〈太常引〉および〈鵲橋仙〉で比較的多く、もしも〈滿江紅〉のみを取り上げて賀寿詞と評するとしたら、些か客観性に欠けると言わざるを得ないような状況となっている。

三、景色を詠みながら人生（特に老い）への感慨をうたうという独特のパターンがある。

それでは、金詞における〈滿江紅〉の主要テーマは何であるかと問えば、これは「人生の感慨」であると概括できるだろう。以下に挙げる蔡松年の詞には、辛亥（一二三二年）の年三月に古人の「人生安樂、孰知其他」の語を何度も朗誦して慨歎し、酔って作ったという長編の詞序がつけられている。<sup>22</sup>

翠掃山光、春江夢、蒲萄綠遍。人換世、歲華良是、此身流轉。雲

破春陰花玉立、又逢故国春風面。記去年、曉月掛星河、香凌乱。

年年約、常相見。但無事、身強健。賴孫墟独有、酒鄉温粲。老驥

天山非我事、一蓑煙雨違人願。識醉歌、悲壯一雄心、狂嵇阮。

（翠は山光を掃い、春江に夢む、蒲萄の緑の遍きを。人は世に換わり、歲華は良に是なりて、此の身は流転す。雲は春陰を破りて花は玉立し、又た故国の春風の面に逢う。記す去年、曉月星河に掛かりて、香の凌乱するを。年年の約、常に相見見ゆ。但だ事無く、身は強健なるのみ。孫墟の独り有るを頼み、酒郷温粲たり。老驥天山は我が事に非ず、一蓑煙雨は人の願いに違う。酔いを識りて歌う、悲壮たり一生の

心、嵇・阮に狂うと。）

続いて、「内郷半山亭浮休居士張芸叟窪尊石刻在焉（内郷の半山亭に浮休居士張芸叟の窪尊石刻在り）」の詞序がある元好問の作品を挙げる。内郷は現在の河南省南陽で、浮休居士張芸叟とは、北宋・英宗の治平二年（一〇六五）に進士となった張舜民のことである。

江上窪尊、人道有、浮休遺迹。尊俎地、江山如画、百年岑寂。白

鶴重来城郭在、山花山鳥渾相識。便与君、載酒半山亭、追疇昔。

人易老、時難得。歎未減、悲還及。身前与身後、杳無終極。一笑

何須留故事、千年誰復知今日。拌醉來、横臥隴頭雲、林間石。

（江上の窪尊、人の道う浮休の遺迹有り。尊俎の地、江山は画の如く、百年岑寂たり。白鶴重来たりて城郭在り、山花山鳥は渾て相識る。便ち君と与に、酒を半山亭に載せ、疇昔を追わん。人は老い易く、時は得難し。歎未だ減らざるに、悲還た及ぶ。身前と身後と、杳として終極無し。一笑して何ぞ須らく故事を留めん、千年誰か復た今日を知る。酔いを拌【す】て来たりて、横臥す隴頭の雲、林間の石。）

最後に挙げる段克己の作には「偶觀春事闌珊、謹用遯庵登鶴雀樓韻、以写所懷（偶たま春事の闌珊たるを觀、謹んで遯庵の「登鶴雀樓」の韻を用い、以て懷う所を写す）」という詞序がついている。遯庵は兄克己の号で、これは「登河中鶴雀樓（河中の鶴雀樓に登る）」の詞序がある段克己の〈滿江紅（古堞憑空）〉に次韻した作品である。

点檢花枝、風雨外、雪堆瓊臺。春去也、朱糸絃斷、鸞膠難統。眼

底光陰容可惜、旧遊回首尋無跡。对青山、一餉倚枯藤、灘声急。人已老、身猶客。家在邇、歸猶隔。縦語音如旧、形容非昔。芳草綿綿隨意緑、平波渺渺傷心碧。到愁来、惟覚酒盃寛、人間窄。

(花枝を点検すれば、風雨の外、雪堆は瓊【たま】のごとく蠹【そび】ゆ。春は去れり、朱糸絃断ち、鸞膠 続き難し。眼底の光陰 容【まさ】に惜しむべし、旧遊 回首して尋ぬるも跡無し。青山に對して、一餉枯藤に倚れば、灘声 急なり。人は已に老ゆるも、身は猶お客たり。家は在ること邇【ちか】きも、帰らんとして猶お隔つ。縦い語音は旧の如しとも、形容は昔に非ず。芳草 綿綿として 意に隨いて緑なり、平波 渺渺として 心を傷めて碧なり。愁いの来たるに到りて、惟だ覚ゆ 酒盃の寛く、人間の窄きを。)

彼らの詞はみな、眼前の景色を詠みつつも、時が過ぎ、老いてゆくことや自分の居場所が「ここではない」ことへの愁いや焦燥をうたっているようにみえる。金朝の文化人にとって、〈満江紅〉詞はどこか重く悲壯感を帯び、軽々に制作できないような印象を受ける。こうしたイメージが、誰から、あるいはどの作品から齎されたのかは、現在まだ論じる余裕がないけれども、金詞の〈満江紅〉には単純に春の到来を喜ぶとか、離れていた友人との邂逅を喜ぶといった、明るく穏やかな内容を読むものは見当たらない。また、〈満江紅〉には、蔡松年の〈水龍吟〉詞で見られたような「戯れに作る」という詞序を持つ作品も存在しない。〈満江紅〉はおそらく、賀詞に用いることはできなかったけれども、決して戯れの作には用いることができない詞牌だったのでろう。

金代の〈満江紅〉詞の曲調は、巷間にはあまり知られていなかったと考えられる。文人にとっては馴染み深い曲調ではあったものの、比

較的格式の高い詞牌であった。金朝に仕える官僚として、彼らには岳飛の〈満江紅(怒髮衝冠)〉は伝わっていたのだろうか、もしも伝わっていたとしたら、その内容にどんな思いを抱いたのだろうか。一一六二年に南宋に帰順した辛棄疾は、当時としては桁違いの三十四首の〈満江紅〉詞を作っている。金詞の〈満江紅〉詞を〈満江紅〉詞の発展の歴史の中に位置付けると、南宋詞人の如くには自由に書くことができなかった彼ら独特の事情が見えてくるように思うのである。

#### 四 〈満庭芳〉の制作背景について

第二位に二倍以上の差をつけ、二百五十九首という大量の作品を残す〈満庭芳〉であるが、実際は、そのうちの四六首(五十六・六%)が馬丹陽一人の作品であるため、些か注意が必要である。とはいえ、彼の詞を全て除いたとしても、一一三首という総数は依然として金詞の第一位に相当する。〈満庭芳〉詞の内訳を詳しく見ていくと、全真教の開祖及び七大弟子では、王重陽が二十二首、譚処端が六首、劉処玄が九首、王処一が二十一首、丘処機が四首制作しており、彼ら以外の道士では、侯善淵が十六首、王丹桂が十一首、劉志淵が三首、長筌子が五首を数える。文人では、呉激が四首、蔡松年が一首、趙秉文が一首、元好問が六首、段克己が三首、段成己が一首の計十六作品となっている。

〈満庭芳〉の制作背景は、道士と文人に分けて、それぞれ考察を試みたい。

まず、文人の作る〈満庭芳〉詞には、以下の二つの特徴を見出せる。

一、最初期の呉激を除いて、贈答詞には用いられていない。

作数が少ないとはいえ、文人たちの間で〈満庭芳〉が一度も賀寿詞に選ばれていないことは、特筆すべきであろう。そもそも、知人に贈る作品であることさえ珍しく、詞序を見る限りでは、呉激の一作に「寄友人（友人に寄す）」があるだけである。加えて、蔡松年の唯一の〈満庭芳〉詞の詞序には、「李虞卿見示樂府長短句、極言共山百泉、水竹奇勝、且為卜鄰之招、欣然次韻（李虞卿樂府長短句を見示して、共山百泉、水竹の奇勝を極言し、且つ卜隣の招きを為すに、欣然として次韻す）」とある。次韻の詞ということは、李虞卿が〈満庭芳〉を用いたから同じ詞牌で返答したにすぎず、彼自身が選んで制作したわけではない。賀寿詞の多い李俊民や王寂らの作品にも、〈満庭芳〉詞は存在しない。二. うたう内容に、〈満江紅〉詞に見られたような悲壯感が感じられない。

文人では最も多い六作がある元好問の〈満庭芳〉では、金・哀宗の正大四年（一二二七）十月に書かれた一百七十四字にわたる長編の詞序を持つ一作を除いて、詞序はついていない。一例を挙げよう。

十里輕陰、一川新緑、不応春事來遲。試探消息、猶未減羅衣。誰信閨房秀色、倚風試、桃李先枝。呈纖巧、吹香滴粉、漫放鏡奩移。芳時。常在眼、歌清舞軟、煙縷霏霏。向金徽促柱、玉局彈棋。儘待功成九轉、蓬萊近、未肯昇樓。還應是、梁鴻拳案、同作百年期。

（十里の輕陰、一川の新緑、春事の來たること遲きに応えず。試みに消息を探せば、猶お未だ羅衣を減らさず。誰か信じん 閨房の秀色、風に倚りて桃李の先枝を試みるを。纖巧を呈し、香を吹きて粉を滴らせ、漫ろに鏡奩の移るに放【なら】う。芳時たり。常に眼に在りて、歌は清く舞は軟らかく、煙縷は霏霏たり。金徽促柱に向かい、玉局に棋を弾

ず。儘く功成り九轉するを待ちて、蓬萊近きも、未だ昇りて棲むを肯ぜず。還た応に是れ、梁鴻案を挙げ、同に百年の期を作すべし。）

彼の〈満庭芳〉詞には、神仙をうたつた幻想的な風格の作品が多い。〈満庭芳（絳闕凌風）〉には「衆仙侍立清班（衆仙清班に侍立す）」や「就中仙伯、乘輿到人間（就中【なかんづく】仙伯は、輿に乗りて人間に到る）」の句が、〈満庭芳（偃屈霜青）〉には「元有仙風道骨（元と仙風道骨有り）」の句があり、中秋をうたつた〈満庭芳（丹染吳楓）〉にも「画堂環佩、瑞靄擁神仙（画堂の環佩、瑞靄は神仙を擁す）」や「長与嫦娥共約、放飛輪、今夕先円（長に嫦娥と共に約さん、飛輪を放ちて、今夕先に円なるを）」といった句が見られる。さらに、現実の情景をうたつていても、俗世間とは一線を画すような高雅な境地を描くのは、元好問だけに留まらない。段克己の作品には、「山居偶成、每与文翰二三子論文把酒、歌以侑觴、亦足以自樂也（山居偶たま成り、文翰二三子と文を論じて酒を把り、歌いて以て觴を侑【すす】め、亦た足りて以て自【み】ずから樂しむなり）」という詞序がついており、『莊子』や陶淵明を典拠に「足るを知る」暮らしをうたつている。

歸去來兮、吾家何在、結茆水際林辺。自無人到、門設不須関。蛮触政争蝸角、榮枯事、不到尊前。応堪嘆、清溪流水、東去幾時還。此身何処著、從教容与、木雁之間。筭躬耕隴畝、在我無難。便把鉏頭為枕、眠芳草、醉夢長安。煙波客、新來有約、要買釣魚竿。

（歸去來兮【かえりなんいざ】、吾が家は何【いず】こに在るや、茆を水際林辺に結ぶ。人の到る無きより、門設くも閉するを須いず。蛮触の政争蝸角、榮枯の事尊前に到らず。応に堪嘆すべし、清溪の流水の、

東のかた去りて幾時にか還るを。此の身は何処に著いん、従に木雁の間に容与せしむ。算るに隴畝を躬耕するは、我に在りて難きこと無し。便ち鉏頭を把りて枕と為し、芳草に眠り、酔いて長安を夢む。煙波の客、新たに來たりて約を有し、釣魚の竿を買わんと要す。

段克己は、連作の二首目にも「婦去来兮、漁歌樵唱、覓愁愁在那辺（婦去来兮【かえりなんいざ】、漁歌 樵唱、愁いを覓むるも愁いは那辺に在るや）」と同様の境地を述べており、さらに末尾では「蒙頭睡、日高慵起、簾影上三竿（頭を蒙いて睡り、日高くして起くるに慵く、簾影は三竿に上る）」とうたつて、白居易の閑適詩や『南齊書』『天文志』の記述を典拠として引いている。

このように、文人の作る〈満庭芳〉詞は、〈滿江紅〉とは明らかに風格が異なっている。一方、道士たちの作品では、以下の三つの特徴を見出すことができる。

#### 一．一般的な〈満庭芳〉詞以外の形式が存在する。

段克己の作のように、〈満庭芳〉詞では、上段十句四平韻、下段十句四平韻の九十五字体が比較的よく見られる。<sup>(23)</sup> 金朝の作品では、下段の冒頭二字目を韻字として十一句五平韻にする元好問の作と等しい形式も一般的で、呉激や蔡松年の作品もこの形であるが、他の句に異同はなく、九十五字体であることも変わらない。一方、下に挙げるのは、『全金元詞』馬丹陽の項目の冒頭に載せられている〈満庭芳〉詞である。上段十句五平韻、下段九句四平韻の九十七字体であり、この形式は『詞律』や『欽定詞譜』には載せられていない。なお、下段末句は様々なパターンがあり、このような七句以外にも、五句と四句、四句と四句、三句と四句が存在する。

全真門戸、清浄根源。住行坐臥歸元。日用時時擒捉、意馬心猿。常行無憎無愛、便施恩、先復讐冤。下手処、鍊沖和修補、有漏之園。瑞氣祥光深処、收神水、徐徐自没潺湲。紅錦蛇兒雖小、閑視靈龜。兩般混成一物、現元初、性月団円。恁時節、礼重陽師父太原。

（全き真の門戸は、清浄根源たり。住行坐臥は元に歸す。日用時時に擒捉す、意馬心猿たるを。常に行うは無憎無愛にして、便ち恩を施し、先ず讐冤に復【むく】ゆ。手を下す処、鍊沖と修補、漏の園有り。瑞氣祥光の深き処、神水を収め、徐徐に自ずから没して潺湲たり。紅錦の蛇兒は小なりと雖も、靈龜を視るに閑【なら】う。兩般混じりて一物と成り、元初の性月の団円なるを現す。恁【か】く時節に、重陽師父太原に礼す。）

現存する金代の唱賺や諸宮調等の語り物には、曲牌である中呂調の〈満庭芳〉を見ることはできない。しかし、散曲では元代の馬致遠・鄧玉賓・姚守中の套数「中呂・粉蝶兒」に用いられ、喬吉の小令にも作品がある。形式はおよそ「四。四。四。八。七。七。四。四。五。」で、上に挙げた馬丹陽の作品とは共通点を見出せないが、北宋以来、すでに形式が定まって久しい〈満庭芳〉詞の別バージョンが金朝において大量に作られていたことは注目に値する。

一方で、馬丹陽は通常の九十五字体の〈満庭芳〉詞の方も制作している。馬丹陽と王旭一、侯善淵、劉志淵の〈満庭芳〉は段克己タイプの下段十句四平韻、他の道士は元好問タイプの下段十一句五平韻であり、下段冒頭二字で押韻するか否かは、年代や流派による区別はなさそうである。なお、これらの〈満庭芳〉詞には、一部で「蔵頭」つまり各句の冒頭の字を隠した作品が存在するが、韻を踏む位置はしつ

り守られている。道士の作る〈満庭芳〉詞も、別バージョンの作品以外は形式的に文人作品と変わるところがないといえる。

## 二. 末尾の句が「〽満庭芳」で終わる作品が複数存在する。

〈満庭芳〉は、下段末句が五文字で韻を踏み、平声韻を用いる。これを利用して、道士の作品には、「芳」の字を韻字として全体を陽韻にするものが多数見られる。たとえば王重陽では、〈満庭芳（問修行）〉が「出自満庭芳」、〈同（論修行、翁喚住）〉が「合此満庭芳」、〈同（論飢寒）〉が「永永満庭芳」、〈同（話虚無）〉が「須唱満庭芳」、〈同（勸韓公）〉が「正照満庭芳」、〈同（論修行、翁甚喜）〉が「堪慶満庭芳」で終わっている。また、馬丹陽の〈満庭芳（口倅護人）〉の最後は「行教化、闡揚微妙、詩曲満庭芳（教化を行い、微妙を闡揚す、詩曲満庭芳）」となっている。

こうした作品は、遠く唐代の敦煌講經文において、新しい經文を促す韻文の最終部分に必ず「〽唱將來」の語を用いていたことを想起させる。講經文の韻文部分には様々な長さの五言句や七言句（二部は六言句も）が用いられ、押韻は各種平声韻のみならず、仄声韻が用いられることもあるが、直後に次の經文が来る時の韻目は必ず「七言八句の仄韻（〽唱將來）」に限定されている。つまり、講經文の制作者が様々な曲調で聴衆を楽しませた後で、最後に「お約束」のように固定した曲調を使って一区切りとし、宣教をスムーズに進めていたと考えられるのである。<sup>24</sup> この〈満庭芳〉詞も、ひよっとすると全真教道士らの間で宣教の定まった部分に用いられ、繰り返しうたわれていたのではないだろうか。

## 三. 文人とは異なり、様々な詞序が見られる。

一方で、道士の制作した〈満庭芳〉の詞序を見ると、むしろ宗教的な内容には限られるけれども、自身の誓いや修行の段階、友人に贈る

など、相当広い用途で書かれたことがうかがえる。たとえば馬丹陽では、「重陽真人昇霞之前」「詠和師叔辭世（和師叔の辭世を詠む）」「謝咸陽王法師（咸陽の王法師に謝す）」「寄零口孫可道（零口の孫可道に寄す）」「贈姜師兄（姜師兄に贈る）」「勸道友（道友に勸む）」「破迷（迷を破る）」「因夢作（夢に因りて作る）」「看圍棋（圍棋を看る）」等々、ありとあらゆるパターンの詞序が存在する。彼らにとって、〈満庭芳〉は宣教のための定番の詞牌であったかもしれないけれども、文人詞の如く、贈答詞として忌避されることはなかったようである。

道士が作る九十七字体の〈満庭芳〉が、元散曲に見られる中呂調の曲牌〈満庭芳〉とどの程度関連しているのかは不明であるが、少なくとも金朝においては、詞牌と曲牌の〈満庭芳〉の曲調は、ほぼ共通していたのではないだろうか。そうでなければ、同じ名前で混在できるはずがない。金代の語り物では何故か使用例が見いだせないけれども、〈満庭芳〉という曲調はおそらく巷間に広く知れ渡っていた。道士たちは宣教のために、この詞牌（ないし曲牌）を最大限利用したと考えられる。そして、まさに同じ理由で、〈満庭芳〉詞は、文人たちにとつては贈答や賀寿詞には用いづらかったのではあるまいか。何となれば、あまりにも卑近で、礼を失することになるからである。

## 五 小結

五百年以上にわたる中国詞史の流れの中で金詞の独自性を考察する時、鍵となってくるのは、道士の存在と、曲牌の台頭である。道士の作る宣教の詞は、征服王朝下という特殊な環境ではあっても、北宋期に醸成された市民社会の構成員にどのような詞牌が流行していたのか（あるいは流行していなかったのか）を示してくれる。そして、新生の娯

楽である語り物や雑劇の構成要素、果ては各種出し物の口上音楽としても用いられ、詞牌と併存していた曲牌も、道士の詞牌より状況は遙かに複雑であるけれども、従来の詞の制作・受容者である文人社会とそれ以外の社会で曲調がいかに関連しあい、流行していったのかを読み解く手がかりとなる。金代は、他のどの時代と比べても、詞牌と曲牌の流動性が高かった。そこには当時の様々な曲調が、詞牌のまま、あるいは詞牌から曲牌として、あるいは最初から曲牌として定着し、固定化してゆく過程があったと考えられる。

本稿で検討した常用詞牌のうち、金朝では文人だけが享受する比較的高雅な詞牌であったと思しいのは、慢詞では〈水調歌頭〉と〈滿江紅〉、小令では〈鷓鴣天〉である。さらに、金朝文人にとって、〈鷓鴣天〉の位置づけは南宋詞人とそれほど変わらなかつたかもしれないが、〈水調歌頭〉と〈滿江紅〉は制作の場が限定的で、おそらく南方地域ほど身近で屈託なく作れる環境になかつた。一方、金朝では巷間でのみ流行していて、文人社会で享受されることがなかつた詞牌には、〈蘇幕遮〉〈搗練子〉〈瑞鷓鴣〉と〈望蓬萊（望江南）〉の四種が挙げられる。これらは金朝文人による作品は一つも存在しないが、南宋詞には多寡はあれども、全て作例が存在する。また、金詞の制作数第一位である〈滿庭芳〉や〈踏莎行〉、〈驀山溪〉といった詞牌は、文人による制作も多少は見られるものの、圧倒的に道士らによる作品が多い。こうした詞牌は、あまりに卑近すぎるということで、文人らにとつては他の詞牌のように贈答詞として用いたり、人生の感慨といった深刻な内容を吐露したりするには向かなかつた可能性がある。

金朝で比較的広い範囲で用いられ、制作状況にそれほど制限が感じられない詞牌には、慢詞では〈念奴嬌〉を筆頭に、〈水龍吟〉と〈沁園春〉が挙げられる。これらは文人と道士の双方に作例があり、その

曲調は社会全体で——おそらく「詞牌」の曲調として——知名度が高かつた。小令では、〈浣溪沙〉を始めとして〈西江月〉〈臨江仙〉〈減字木蘭花〉〈行香子〉〈南柯子（南歌子）〉等がある。これらは全て道士による別名が存在するが、道士の作品であっても別名を用いていない作品が混在する状況となっている。これは言わば「曲本位」であり、曲調そのものの認知度が高かつたために、別名に替えても享受者に受け入れられたのであろうか。

また、金朝における割合が四割を超え、好んで用いられた詞牌はみな、唐五代から北宋期にかけて一定の流行があつた歴史の古い詞牌ばかりである。その意味では、金詞は確かに北宋詞を継承していると言ふことができる。とりわけ、〈滿庭芳〉と〈蘇幕遮〉〈搗練子〉の三詞牌は、道士たちですら別名を用いておらず、一つの名称だけでかくも多くの作例があるのが示唆的である。一方で、北宋期までは絶大な人氣を誇つていた〈菩薩蠻〉が金朝のみ極めて少なく、しかも回文詞にほぼ限定されているのが何とも不可解であり、何か重大な理由があつたと考えざるを得ない。

本稿は〈滿江紅〉詞と〈滿庭芳〉詞を中心に取り上げたものの、まずは金詞全体の特徴を概括しようと手を広げすぎたきらいがあるため、全体における調査と考察に疎漏は免れ得ないと思われる。道士の詞についても、その一つ一つが本当に元来の詞牌と同形式であるのか、今後も丁寧に検討していく必要があるだろう。そして、曲牌との関連については、元詞における同様の分析と合わせて、改めて整理する必要がある。本稿で得た問題点について、引き続き詳細な分析と考察を行つてゆきたい。

## 注

- (1) 冒頭「重印説明」には三千五百七十二首とあるが、この数字は無名氏および不完全な作品は数えていないようである。本稿では、筆者自身の統計である三千五百九十五首を議論の対象とする。
- (2) 于東新・王金蓄「20世紀以来金詞研究述評」(『東北史地』二〇一二年三月)冒頭、四十一頁。原文は「無疑、金詞は北宋詞の一脈、是北宋詞在金王朝の継続発展。然而、金詞又不是北宋詞的機械照搬、具有新變和突破。…金詞与南宋詞雖源出同一母体、由于彼此生存的文化環境、詞人心態的差異、其清勁亢爽的風格以及題材上的北方特質、均別于南宋詞。」
- (3) 況周頤『蕙風詞話』卷三「南宋佳詞能渾、至金源佳詞近剛方。宋詞深致能入骨、如清真、夢窓是；金詞清勁能樹骨、如蕭閑、遁庵是。南人得江山之秀、北人以水霜為清。南或失之綺靡、近于雕文刻鏤之技。北或失之荒率、無解深裘大馬之譏。善讀者抉抉其精華、能知其並皆佳妙。而其佳妙之所以然、不難于合勘、而難于分觀。往往能知之而難于明言之。然而、宋金之詞不同、固頭而易見者也。」
- (4) 張晶「乾坤清氣得來難——試論金詞的發展与詞史價值」(『學術研究』一九九六年第五期)、十六〜十七頁を参照。
- (5) 前掲注(2)の論文、四十四頁。原文は「不足之處是偏于抽象、有待進一步探究如何將此觀念落到實處。」
- (6) 蘇軾の現存詞全三百三十一作品中、〈菩薩蠻〉は二十首で〈浣溪沙〉〈減字木蘭花〉に続いて三番目に多く、〈蝶恋花〉も十二首で八番目に多い。
- (7) 王兆鵬・鬱玉英・郭紅欣著『宋詞排行榜』(中華書局、二〇一二年)では、歴代選本に載せられている数や歴代の評点・唱和の数、および現代の研究論文数等から、蘇軾の〈念奴嬌(大江東去)〉詞を全宋詞の第一位に、〈水調歌頭(明月幾年有)〉詞を第四位に置いている。
- (8) 曾昭岷・曹濟平・王兆鵬・劉尊明編著、中華書局、一九九九年。凡例に作品数の言及はないが、筆者自身の統計として、一千九百二十四首を載録している。
- (9) 唐圭璋編、中華書局、一九七九年重印本。重印前の凡例としては、詞人一千三百三十余家、詞作一万九千九百餘首、殘篇五百三十餘首を載録するとある。
- (10) 前掲注(1)の「重印説明」では「金七十七人、三千五百七十二首；元二百一十二人、三千七百二十一首」とある。
- (11) 『全唐五代詞』には易靜(生没年不詳)の「兵要望江南」七百二十首が収録されるが、一個人による特殊な作品であるため、唐五代詞の数量として数えるが、順位には加えていない。
- (12) 『董解元西廂記諸宮調』では、仙呂調の〈点絳脣〉が六回用いられており、当時はかなり人気のある曲牌であったことをうかがわせる。拙稿「宋金代における詞と語り物の相互作用について」(『風絮』第十九号、二〇二二年)、一三九頁。また、赤松紀彦・井上泰山・金文京・小松謙・高橋繁樹・高橋文治共著『董解元西廂記諸宮調』研究(汲古書店、一九九八年)を参照。
- (13) 北宋と南宋の境目での作品があるため具体的な数字は挙げ得ないが、北宋期に最も多く作られた慢詞は〈滿庭芳〉であり、次が〈驀山溪〉で、〈水調歌頭〉は三番目である。北宋期の〈水調歌頭〉の作品数は、おそらく全〈水調歌頭〉詞の五%に満たないであろう。
- (14) 文人以外では、王丹桂(字は昌齡、号は白雲子。馬丹陽に師事した)が二首、王吉昌(号は超然子)が二首、劉志淵(万泉の人。王吉昌に師事した)が一首を残している。王丹桂の生卒年は不明であるが、おそらくいづれも金朝末期から元朝にかけての人であり、全真教の開祖および七大弟子らが布教のため制作した作品とは一線を画している。なお、後述するように王吉昌は〈水調歌頭〉だけでなく、〈滿江紅慢〉と題する二首も作っていて、その形式や音律は〈滿江紅〉詞と完全に等しい。おそらく知識人としての教養を有する人物であったのだろう。
- (15) 柳永の詞が民間にまで広く伝わっていたことを評した言葉。葉夢得『避暑錄話』巻下を参照。
- (16) 拙稿「姜夔の平韻「滿江紅」に関する諸問題について」(『風絮』第二十一号、二〇二四年)、七十二〜七十八頁。
- (17) ただ、金詞の〈賀新郎〉の作例は元好問による一首のみであるが、金代の語り物である『劉知遠諸宮調』には、高平調の唯一の曲牌として五度も用いられている。〈賀新郎〉詞と曲牌の〈賀新郎〉各々の四声配置については、前掲注(12)の拙稿一四八〜一五六頁を参照。筆者は、『劉知遠諸宮調』の高平調の〈賀新郎〉は、詞牌の曲調の上段部分を二度繰り返して上演していたと考えている。南方地域では詞牌として流行した〈賀新郎〉という曲調は、金朝では詞牌としてよりも、語り物の曲牌の曲調として民間に流行していたのかもしれない。
- (18) 〈卜算子〉は二首で、趙可が〈卜算子(明月在青天)〉を、元好問が〈卜算子(壽酒不論杯)〉を作っている。〈踏莎行〉は三首で、王寂が〈軫調踏莎行(爆竹庭前)〉を、元好問が〈踏莎行(微歩生塵)〉と〈踏莎行(月掛瓊鉤)〉の二首を残している。

- (19) 『全宋詞』五(三六八五頁)に載せられた無名氏の〈紅窓迴〉原文は以下の通りである。河可挽。石可転。那一箇愁字、却難驅遣。眉向酒辺暫展。酒後依旧見。楓葉滿階紅万片。待拾来、一一題写教遍。却倩霜風吹卷。直到沙鳥遠。“一方、たとえば馬丹陽の〈清心鏡〉「寄長春丘師兄(長春の丘師兄に寄す)」の原文は以下の通りである。君樂山、予樂水。樂水樂山、算来何濟。都不如、淨意清心、煉衝和真氣。坎離交、木金戲。産無影妖嬰、五明宮里。便頓覺、丹結靈靈、得真歡無比。“なお、『花草粹編』卷六で「古今詞話」から引用したもう一首の無名氏〈紅窓迴〉詞(『全宋詞』五、三八四〇頁)は五十七字体で、下段部分が四文字多い。
- (20) 『董西廂』に見られる仙呂調の〈滿江紅〉三首は、襯字が多いため字句数は確定しがたいものの、その形式はおおよそ上段十四句六仄韻、下段十五句七仄韻である。なお、『董解元西廂記諸宮調』研究』は曲牌「滿江紅」を「四、七。四・四。七。七・四。四。五・四。四。五・四・四。／七、四、四。四・四。七。七・四。四。五・四。四。五・四・四。」の二三八字体に帰納している(注(十二)の前掲書、四五〇～四五二頁)。
- (21) 劉尊明・殷玉純「論南宋〈滿江紅〉歌詞創作的發展歷程」(『徐州工程学院学報(社会科学版)』第三十四卷第五期、二〇一九年九月)、四十四頁。全文は以下の通りである。辛亥三月、春事婉婉、土風熙然、東城雜花間、梨為最。去家六年、对花無好情惊、然得流坎有命、無不可者。古人謂人生安樂、孰知其他、屢誦此語、良用慨嘆。插花把酒、偶記去年今日事、賦十数長短句遣意、非知心人、亦殆難明此意。以仙呂調滿江紅歌之、是月十五日、玩世酒狂“。
- (22) 清・万樹『詞律』卷十三では、〈滿庭芳〉として三体を挙げる。冒頭に挙げるのは黄公度の九十三字体であるが、二番目に挙げている九十五字体の程垓の作が、段克己と等しい。また、三番目の黄庭堅九十五字体の作が下段冒頭二字を句とする形式で、元好問らの作品と等しい。
- (23) 詳細は拙論「敦煌變文韻文考」(二橋大学博士論文、二〇〇九年)第二章第一節(三十五頁)、「講經文の上演に関する一考察——P.2418〈仏説父母恩重經講經文〉の分析を中心に——」(『日本中國學會報』第六十二集、二〇一〇年)、一三六～一四三頁等を参照。
- (24) (日本大学商学部専任講師)